

Tangence



La langue et l'extrême dans la version théâtrale de *Se questo è un uomo* de Primo Levi

Language and the extreme in the theatrical version of Primo Levi's *Se questo è un uomo*

Jean-Paul Dufiet

Numéro 83, hiver 2007

L'extrême dans la littérature contemporaine. Le *corpus* de la Shoah en question

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/016768ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/016768ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Tangence

ISSN

1189-4563 (imprimé)

1710-0305 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dufiet, J.-P. (2007). La langue et l'extrême dans la version théâtrale de *Se questo è un uomo* de Primo Levi. *Tangence*, (83), 125–150.
<https://doi.org/10.7202/016768ar>

Résumé de l'article

Dans l'adaptation théâtrale de son récit *Se questo è un uomo*, Primo Levi ne crée pas un langage de l'*extrême* avec le spectacle des corps suppliciés et des râles de la souffrance. C'est au contraire une véritable stratégie de l'énonciation, du dialogue et de la langue qu'il met en oeuvre. En effet, sur scène, la première personne du récit est diffractée en plusieurs instances locutrices (un personnage d'auteur, un chœur, un déporté) ; le dialogue et la communication entre les déportés déploient, en direction du destinataire-spectateur, une fonction beaucoup plus heuristique qu'émotionnelle, et le babélisme provoqué par toutes les langues maternelles présentes à Auschwitz exprime le désir de préservation de l'humanité. De sorte que dans cette version dramatique, la langue de l'extrême entretient un rapport d'intelligence avec le destinataire-spectateur, tout en valorisant les éclats d'humanité des déportés.

Tous droits réservés © Tangence, 2007

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

La langue et l'extrême dans la version théâtrale de *Se questo è un uomo* de Primo Levi

Jean-Paul Dufiet,
Università di Trento (Italie)

Dans l'adaptation théâtrale de son récit *Se questo è un uomo*, Primo Levi ne crée pas un langage de l'extrême avec le spectacle des corps suppliciés et des rôles de la souffrance. C'est au contraire une véritable stratégie de l'énonciation, du dialogue et de la langue qu'il met en œuvre. En effet, sur scène, la première personne du récit est diffractée en plusieurs instances locutrices (un personnage d'auteur, un chœur, un déporté); le dialogue et la communication entre les déportés déploient, en direction du destinataire-spectateur, une fonction beaucoup plus heuristique qu'émotionnelle, et le babélisme provoqué par toutes les langues maternelles présentes à Auschwitz exprime le désir de préservation de l'humanité. De sorte que dans cette version dramatique, la langue de l'extrême entretient un rapport d'intelligence avec le destinataire-spectateur, tout en valorisant les éclats d'humanité des déportés.

En 1966, avec la collaboration de Pieralberto Marché, Primo Levi adapte au théâtre *Se questo è un uomo*¹, son célèbre récit. La représentation a lieu à Turin et la pièce obtient un succès d'estime. Même si c'est exclusivement au texte de la version théâtrale, et non

1. La version théâtrale est très méconnue, et il n'en existe pas, à notre connaissance, de traduction française. Nous nous référerons donc à la version italienne: Primo Levi, *Se questo è un uomo*, versione drammatica di Pieralberto Marché e Primo Levi, Turin, Einaudi, 1966. Pour des raisons de cohérence, nous nous référerons donc également à la version italienne du récit original: Primo Levi, *Se questo è un uomo* [1958], Turin, Einaudi, 1976. Désormais, les références au récit original seront indiquées par le sigle *SQU*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte, et celles renvoyant à l'adaptation théâtrale seront indiquées par le sigle *SQUT*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

pas au spectacle, que nous nous intéresserons dans cette étude, il n'en reste pas moins indispensable de préciser rapidement certaines caractéristiques de la représentation scénique, dans la mesure où elles éclairent le fonctionnement des structures textuelles.

Le choix des auteurs repose principalement sur une mise en dialogue de certains épisodes du récit, et sur la représentation directe du camp et des déportés². On ne discutera pas ici les fondements dramaturgiques, esthétiques et philosophiques de la figuration du camp, ou de la personnification des déportés. Soulignons seulement que montrer les déportés en scène heurte de manière frontale la représentation même de l'extermination et la déshumanisation de l'humain qui est à l'œuvre dans le récit³. En effet, le mot lu du récit devient, par la voix et le corps du comédien en scène, un mot incarné. Du coup, la pensée et la logique qui sont à l'œuvre dans le récit SQU sont potentiellement menacées par toutes les expressions orales du *pathos* — comme, par exemple, les gémissements, les cris, les hurlements, les plaintes, les pleurs, les lamentations, etc. Toutes ces formes de la parole humaine, trop liées aux codes émotionnels connus, ne sont qu'un écho lointain, ou factice, de la *déshumanisation nazie* des victimes. De même, en raison de la représentation du camp, la langue entre dans la monstration de la scène et se métamorphose obligatoirement dans les formes du sensible. Dès lors, au plan esthétique, l'horreur du camp d'extermination renonce à la puissance imaginaire des vocables du récit et se concrétise dans les effets immédiats et perceptibles du visible. Les risques éthiques sont redoutables : que le spectacle de l'humanité réduite à l'animalité la plus abjecte provoque le dégoût et la répugnance ; que le simulacre de l'avilissement du déporté exhibe, aux yeux du spectateur, une fausseté inacceptable ; ou, à l'inverse, que des effets de supplice, techniquement trop bien réussis, suscitent un plaisir pornographique du mal et un voyeurisme du sadisme⁴.

Primo Levi est, sans aucun doute, tout à fait conscient de ces dangers, et la version de *SQUT* les évite tous avec soin. Son adapta-

2. « [...] raccontare nel modo più immediato [...] fare rivivere, [...] infliggere la nostra esperienza » (*SQUT*, p. 8).

3. Voir, sur ce point, Alain Parrau, *Écrire les camps*, Paris, Belin, 1995 ; et Jean-Luc Nancy, *L'art et la mémoire des camps. Représenter. Exterminer*, Paris, Seuil, 2001.

4. Voir, à ce propos, Primo Levi, « De la nécessité de raconter », *Europe*, Paris, n°s 926-927 (*Écrire l'extrême. La littérature et l'art face aux crimes de masse*), juin-juillet 2006, p. 11.

tion, en effet, n'est pas une imitation naturaliste et elle adopte une esthétique stylisée. En particulier, la scène ne montre pas des baraques et des miradors, mais elle construit des espaces lumineux immatériels. De plus, elle ne représente jamais les SS en scène⁵, de sorte que la version théâtrale ne se focalise pas principalement sur l'écrasement des détenus, mais sur leurs réactions contre l'anéantissement et sur les relations qu'ils ont entre eux. Le projet de Levi opère donc un renversement spectaculaire, eu égard à la nature du camp d'extermination : *SQUT* n'est pas un théâtre de l'horreur, mais un théâtre éthique, à visée humaine et morale, un théâtre qui a « un sens civique et universel⁶ » (*SQUT*, p. 8) et qui est centré sur l'humanité du déporté.

En ce sens, la position de Levi rend évident que la littérature de la Shoah, qu'elle soit testimoniale, narrative ou dramatique, enseigne que les déportés livrent deux types de combat, tout à fait corrélés, mais distincts. Le premier consiste principalement dans la lutte pour la survie, et dans ce combat la chair de l'homme compte les secondes d'existence ; toutefois, ce premier combat n'est pas le centre de *SQUT*. Le second combat, plus important peut-être, réside dans la lutte du déporté pour sa dignité et son appartenance à l'humanité ; et tel est bien l'intérêt essentiel de *SQUT* et de sa langue.

Du coup, l'expression de l'*extrême*, comme écrasement des corps, ne constitue pas, comme on aurait pu le penser *a priori*, la visée primordiale de *SQUT*. Pour autant, bien évidemment, le langage et la présence de l'*extrême* ne sont pas bannis de la scène, mais ils ont un contenu, une place et une signification que nous allons tenter d'identifier dans notre étude.

1. L'énonciation dans *SQUT*

À la lumière des réflexions synthétiques précédentes, on comprend que l'adaptation théâtrale de cette narration de la Shoah suscite un intérêt particulier⁷, qui va au-delà des questions

5. Ce choix correspond d'ailleurs à une vérité historique du camp d'extermination. Les détenus avaient rarement des contacts directs avec les SS. Ils étaient soumis aux Kapos, qui étaient, eux aussi, des détenus, en général de droit commun.

6. « un significato civile e universale » (nous traduisons).

7. On se reportera à la synthèse de textes réunis par Catherine Coquio, *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 1999.

transgénériques⁸. Dans notre analyse, qui sera consacrée aux principales structures linguistiques de l'œuvre, nous nous focaliserons sur les points centraux de l'énonciation, des dialogues et de la langue, tels qu'ils se manifestent dans l'adaptation théâtrale⁹.

1.1. Énonciation narrative et énonciation théâtrale

La version théâtrale dialoguée transmet la voix de Primo Levi et celles de nombreux déportés, directement. Qu'en est-il de la voix de Primo Levi narrateur ? Se superpose-t-elle à celle de Primo Levi personnage-déporté ? Comment toutes ces voix, placées sous l'emprise de l'extrême du camp d'extermination, sont-elles audibles et compréhensibles ? Comme nous allons le voir, ces questions trouvent leurs réponses dans la polyphonie énonciative et dans la langue de SQUOT.

L'effet général de SQUOT repose d'abord sur le dispositif de communication qui agit de la scène vers le public. Ce dispositif provient de la structure énonciative du récit à la première personne ; il est donc utile de le rappeler ici. La première personne qui énonce le récit est tantôt un *Io*-Je, tantôt un *Noi*-Nous¹⁰. Cela dit, le Je-Nous (*Io-Noi*) du récit est en lui-même une véritable polyphonie, composée d'au moins cinq postures :

- un sujet biographique, avec son passé familial et culturel ;
- un interné qui a subi toutes les humiliations, éprouvé des souffrances sans mesure et connu des horreurs inimaginables ;
- un détenu solidaire des autres détenus, et qui exprime un destin collectif en utilisant le *Noi*-Nous ;
- un témoin capable de raconter avec calme et froideur ce qu'il voit¹¹ ;

8. Sur ce point, nous renvoyons à l'article d'André Petitjean, « Pour une approche sémio-textuelle de l'adaptation théâtrale », dans *Il romanzo a teatro, a cura di Franco Piva*, Fasano, Schena, 2005, p. 189-199.

9. Remarquons qu'il aurait été en effet possible de mettre en scène le récit directement à la première personne. Ce n'est pas le choix de Marché et de Levi.

10. Nous nous permettons de rappeler qu'en italien, le pronom de la première personne est au singulier « Io », et au pluriel « Noi ».

11. Voir, en particulier, sur ce point, François Rastier, *Ulysse à Auschwitz*, Paris, Cerf, 2005 ; et Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

- une conscience survivante qui commente et juge, après coup, les événements et les occupants du camp d'extermination, et que nous appellerons le *Je-analytique*.

La première personne du récit est donc à la fois dédoublée en une première personne du singulier et une première personne du pluriel, et démultipliée en différentes postures de parole. Cette polyphonie est conservée et transformée pour la scène : la première personne, comme nous allons le voir maintenant, est diffractée en plusieurs instances locutrices dans la version théâtrale.

1.2. Le personnage dramatique de l'« Auteur »¹²

La version théâtrale s'ouvre sur une figure d'« Auteur » qui tient un discours très bref, directement au spectateur. Ce discours est au présent, hors de la situation historique du camp, telle qu'elle se situe entre 1944 et 1945. L'« Auteur » parle en effet exclusivement à la date de la représentation, le 18 novembre 1966. Cette instance énonciative de l'« Auteur », dans la mesure où elle est accompagnée de la projection matérielle et symbolique de la figure de Primo Levi comme survivant du camp, assume la responsabilité de la totalité de la représentation qui va suivre : « Le visage de l'auteur au centre de la scène¹³ » (*SQUT*, p. 13). Cette instance énonciative est d'autant plus importante qu'aucun personnage de la version théâtrale ne se nommera Primo Levi. Toutefois, l'énonciateur l'« Auteur » ne se définit, dans cette unique intervention, ni par son histoire biographique, ni par son vécu concentrationnaire qui, comme on le verra, seront redéployés par d'autres sources locutrices. En effet, l'« Auteur » exprime ici une position exclusivement intellectuelle et humaniste qui condamne la xénophobie universelle, et non pas le nazisme racial et antisémite : « À beaucoup d'individus ou de peuples, il peut arriver de considérer, plus ou moins consciemment, que tout étranger est un ennemi¹⁴ » (*SQUT*, p. 13). Tel est, pour l'« Auteur », le point de départ de la logique qui conduit à la création des camps. L'instance énonciative insère ici la nature de la Shoah dans un cadre philosophique et politique qui s'écarte de l'antisémitisme racial du nazisme¹⁵. En ce sens, la

12. *SQUT*, « Autore », p. 13 (nous traduisons).

13. « Il volto dell'autore al centro della scena » (nous traduisons).

14. « A molti, individui o popoli, può accadere di ritenere, più o meno consapevolmente, che ogni straniero è un nemico » (nous traduisons).

15. Cette position correspond, pour une part, à la pensée personnelle de Primo Levi, pour qui le camp d'extermination est une leçon anthropologique et

version théâtrale accentue la tendance du récit à s'interroger de préférence sur l'essence de l'homme plutôt que sur l'antisémitisme. Elle n'efface pas le poids et les effets du témoignage singulier, mais elle s'affirme comme un théâtre de la pensée, essentiellement humaniste, qui tire des enseignements de l'expérience de la déportation¹⁶.

Du même coup, cette énonciation surplombante de l'« Auteur », qui contient et déclenchera toutes les autres sources de prise de parole, instaure ce lien cognitif direct entre l'idéologie xénophobe et l'expérience concentrationnaire. L'extrême est ainsi déjà inséré dans le cadre d'une connaissance, et non pas abandonné à l'effroi d'une épreuve individuelle transformée en vision spectaculaire.

1.3. Le chœur dans *SQUT*

Nous avons souligné que, dans le récit, le narrateur est très fréquemment une première personne du pluriel, *Noi*-Nous, qui représente tout à la fois un groupe d'individus et/ou une condition collective (les détenus, les Juifs persécutés et exterminés, les survivants, ou même les hommes en général). Dans la version théâtrale, cette unité plurielle est formalisée par un chœur-*coro*.

Ce chœur, en accord avec les nombreux personnages qui apparaissent successivement sur scène, renforce les effets simultanés de pluralité et d'unité. Cette forme plurielle et homogène domine la version théâtrale et limite, par la même occasion, la personnalisation et la focalisation excessives sur un personnage, puisque le chœur impose une visée collective. Il est formé d'un nombre variable d'hommes et/ou de femmes. En effet, il est mixte lorsqu'il intervient juste avant l'entrée dans le camp d'extermination¹⁷. Ensuite, en raison de la séparation des sexes qui régnait à Auschwitz, le chœur est exclusivement masculin pendant la représentation¹⁸. Enfin, à la clôture de la pièce, qui correspond à la libération du camp, le chœur est constitué de personnages non identifiés¹⁹.

ontologique universelle; mais elle correspond aussi à la pensée de la Shoah dans les années 1960, qui minimise la spécificité juive.

16. Sur ce point, on consultera Tzvetan Todorov, *Face à l'extrême*, Paris, Seuil, 1991, p. 285-302.

17. *SQUT*, p. 13, 14, 15, 16 et 17.

18. *SQUT*, p. 26 et 46.

19. Le texte indique une succession de personnages, sans aucun nom : *SQUT*, p. 105 et 106.

Comme on le sait, le chœur est une structure énonciative spécifique²⁰. Nous n'analyserons pas ici de manière systématique celui de *SQUT*. Précisons simplement que les membres du chœur de *SQUT* sont anonymes, sans aucune identité individuelle. Les phrases des choristes sont brèves ; elles sont différentes et sont prononcées indépendamment les unes des autres par chacun des membres du groupe²¹. Cependant, elles se complètent aux plans syntaxique et sémantique. Mais surtout, en raison de leur place et de leur nature, elles orientent l'énonciation du texte, de sorte que le chœur gouverne tout le dispositif de communication de *SQUT*, et crée pour le spectateur, selon les cas, un éloignement ou une proximité vis-à-vis du déporté et de l'extrême. En effet, le chœur intervient au début et à la fin de la pièce²², et il scande quelques moments essentiels de la vie du camp d'extermination, comme dans le cas de la pendaison d'un *Sonderkommando*²³. Mais, dans ces occurrences, la parole du chœur se situe principalement à la marge de l'action scénique, en retrait. Le chœur s'adresse au destinataire-spectateur comme si, à l'instar d'une des positions du narrateur du récit, il était un simple témoin de la condition des déportés et de leurs comportements. Dans la représentation scénique du camp, de telles interventions du chœur construisent un espace de parole et de regard situé hors de l'extermination elle-même : du même coup, le destinataire-spectateur est projeté à distance de l'extrême.

D'ailleurs, très fréquemment, le chœur parle des déportés à la troisième personne, dans un rapport de délocution. Sur ce point, soulignons — ce qui n'est pas assez remarqué à notre avis — que le titre original du récit de Primo Levi ne dépend pas, lui non plus, de l'énonciation directe du déporté, mais envisage au contraire le déporté du camp comme un *délocuté* : en effet, dans le syntagme du titre italien, *Se questo è un uomo*²⁴, l'homme interné dans le

20. Nous nous permettons de renvoyer à notre étude : Jean-Paul Dufjet, « L'énonciation chorique », *Dialogue analysis IX*, Tübingen, 2005, p. 383-394.

21. Il n'y a jamais de profération collective d'une même phrase.

22. *SQUT*, p. 13, 105 et 106.

23. *SQUT*, p. 90. L'usage, dans la littérature de la Shoah, est de conserver le mot allemand. La traduction de « commando spécial » ne rend, en effet, pas compte de la fonction de ces déportés, qui étaient préposés aux chambres à gaz et aux fours crématoires. On sait combien le langage nazi a masqué la réalité de la politique nazie. Voir, à ce sujet, Victor Klemperer, *LTI. La langue du III^e Reich*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 196.

24. On pourrait traduire le titre de cette manière : Si ça, c'est un homme (nous traduisons).

camp est vu de l'extérieur, puisqu'il est désigné par le déictique « questo²⁵ » et par la troisième personne du verbe être « è²⁶ ». Levi narrateur voit Levi déporté du dehors. Ajoutons que le dispositif énonciatif accentue encore la distance avec l'action scénique lorsque le chœur s'adresse au destinataire-spectateur en parlant des déportés au passé :

Premier homme : Ils le savaient...

Première femme : ... Partir signifiait mourir²⁷ (*SQUT*, p. 15)

Dans de nombreux cas, l'extrême est donc éloigné du destinataire-spectateur par les divers paramètres de la relation énonciative.

Toutefois, le chœur n'est pas une structure textuelle dont l'énonciation est toujours extérieure aux détenus du camp d'extermination. En effet, il est aussi porteur de la parole des déportés, à la première personne, comme dans l'exemple suivant : « Cinquième homme : Nous, nous ne reviendrons pas²⁸ » (*SQUT*, p. 47). Certes, le déporté du chœur n'est plus ici un *délocuté* dont la souffrance est regardée et commentée, mais il est membre d'un locuteur collectif (*Noi-Nous*) qui porte sa propre parole. Cependant, nous dirons qu'il s'exprime au futur, sans espoir : « Nous, nous ne reviendrons pas ». La proximité du *Noi-Nous* avec le destinataire-spectateur est ainsi immédiatement neutralisée, et le chœur est comme une voix d'outre-tombe. Ce n'est pas la lacération de l'extrême du camp qui s'affirme, mais l'absence de la victime. Le chœur, dans *SQUT*, opère donc selon deux modes énonciatifs : d'une part, il commente le monde concentrationnaire et, d'autre part, il est la voix elle-même des détenus. Par conséquent, le chœur s'exprime *sur* les déportés, et il exprime aussi *les* déportés. La parole directe de la victime, c'est-à-dire la parole de l'extrême, n'occupe donc pas tout l'espace verbal de la version théâtrale, en particulier au début et à la fin de la représentation. De cette manière, l'énonciation évite que le rapport scène-salle ne se fonde exclusivement sur l'identification des spectateurs aux déportés et sur le *pathos* continu qui en résulterait. Le chœur encadre la représentation par des instants de distanciation verbale. On

25. Ce pronom démonstratif est l'équivalent du français « cela » ou « ça ».

26. Cette forme verbale est l'équivalent de la troisième personne du singulier du verbe *être*.

27. « — Primo uomo : Lo sapevano... — Prima donna : ... Partire significava morire » (nous traduisons).

28. « Quinto uomo : Noi non ritorneremo » (nous traduisons).

retrouve ici le modèle de l'énonciation épique théorisée par Bertolt Brecht. La parole de *SQUT* naît hors de la clôture concentrationnaire et de l'horreur qu'elle contient ; après avoir côtoyé cette horreur, la parole retourne à la lucidité du commentaire. Dans la version théâtrale, l'espace scénique de l'extermination ne contient donc pas toute la parole ; au contraire, c'est la parole située à l'extérieur du camp qui enveloppe et régit la *mimèsis* concentrationnaire.

1.4. Le personnage d'Aldo

Après l'« Auteur », le personnage d'Aldo est une seconde figuration théâtrale de Primo Levi. Aldo, en effet, est défini par les caractéristiques biographiques de Primo Levi : il est Juif, turinois, partisan piémontais arrêté par la milice fasciste, et chimiste. Dans la version théâtrale, Aldo vit des épisodes identiques à ceux que Primo Levi décrit pour lui-même dans le récit, comme par exemple : l'amitié avec Alberto, la leçon d'italien en utilisant Dante, la grande sélection de 1944 à Auschwitz, l'entretien avec le docteur Pannwitz, et la fin de la détention à l'infirmerie lors de la libération du camp. La version théâtrale offre donc une représentation du déporté Primo Levi par l'intermédiaire du personnage d'Aldo. Dans cette situation, le changement de nom du personnage évite de distinguer un détenu parmi tous les autres, de l'héroïser et de le transformer, pendant toute la représentation, en une sorte d' élu destiné à la survie. Le contenu du comportement humain est préservé, et il appelle un jugement du destinataire-spectateur qui prime sur l'empathie de ce dernier pour le survivant célèbre.

Du point de vue de la vie et du savoir concentrationnaires, le personnage d'Aldo a deux caractéristiques importantes qui marquent son énonciation et qui renvoient aux postures de Primo Levi narrateur. Tout d'abord, Aldo est toujours présent en scène, même quand il ne participe pas au dialogue. Par sa simple présence, il est donc un témoin des scènes qui se jouent, quand bien même le dialogue de théâtre ne permet pas de signifier formellement, et systématiquement, son point de vue²⁹. Nous sommes ici

29. Contrairement à ce que l'on pense souvent, même les scènes de théâtre sont construites selon une focalisation qui n'est pas très éloignée de ce que Gérard Genette expose dans *Figures III*.

en présence de la fonction testimoniale du personnage d'Aldo. Deuxièmement, Aldo est le personnage qui permet au spectateur d'explorer le camp. C'est grâce aux découvertes d'Aldo (four crématoire et chambres à gaz, en particulier) que le destinataire-spectateur comprend le fonctionnement du camp et qu'il évalue les réactions des déportés face à ce fonctionnement. Aldo a donc une fonction heuristique déterminante.

Certes, Aldo n'est en aucun cas le narrateur des événements, comme peut l'être Primo Levi dans le récit. Il n'est, du point de vue de la parole, qu'un personnage parmi d'autres. Mais s'il n'est pas la voix qui raconte, il n'en reste pas moins qu'il est le regard, ou à tout le moins la présence, qui garantit que les scènes auxquelles le destinataire-spectateur assiste se sont déroulées à un moment de l'histoire, en ce lieu. Il redouble donc le personnage de l'« Auteur ». En ce sens, Aldo est une figure partielle de la totalité de la première personne du récit, mais une figure tout à fait essentielle de l'énonciation théâtrale, puisqu'il remplit cette double fonction testimoniale et heuristique.

Le dispositif de communication de *SQUT* se caractérise par la démultiplication des sources énonciatives, par une suprématie très affirmée de la parole sur la *mimèsis*, et par la préservation et la diffraction de la fonction testimoniale présente dans le récit. La version théâtrale ne fige pas le destinataire-spectateur dans l'épouvante de l'extrême ; elle crée un dispositif énonciatif qui ouvre différentes distances spatiales, temporelles et émotives, grâce auxquelles le destinataire-spectateur exerce son regard sur les victimes de l'extrême.

2. Les types de dialogue

En raison des choix dramaturgiques de Primo Levi et de Pieralberto Marché, les formes de dialogue de la version théâtrale se confrontent elles aussi à l'extrême. Le récit original de Levi n'utilise pratiquement jamais le discours direct. Par conséquent, même de manière limitée, la langue du récit n'est jamais transposable sans modification dans l'adaptation théâtrale. Ainsi, par exemple, l'examen de chimie³⁰ que le docteur Pannwitz fait passer à Primo Levi ne contient, dans le récit, que deux très brèves inter-

30. À la suite de cet examen, Primo Levi travaillera dans le *Kommando* des chimistes et bénéficiera de conditions de détention moins terribles.

ventions en style direct de la part des deux personnages³¹. Tout le dialogue entre Pannwitz et Levi s'effectue au discours indirect, ou au discours narrativisé³², comme dans l'exemple suivant : « Maintenant, il me demande sur quel sujet j'ai fait ma maîtrise³³ » (*SQU*, p. 135). Dans le récit, ce choix discursif est dû au fait que les personnages de Levi n'existent pas comme des locuteurs autonomes, mais comme des objets d'étude et d'analyse de la part du narrateur. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle, dans le récit original, l'extrême ne dépend pas des rôles des déportés écrasés. En revanche, dès lors que la version théâtrale est entièrement dialoguée, il convient de s'interroger sur la typologie et la fonction des dialogues qui affrontent l'extrême.

La version théâtrale *SQU* ne contient ni récitatifs, ni monologues ou soliloques, ni même des pensées intérieures oralisées, comme le font de nombreuses transpositions dramatiques de romans³⁴. Elle évite donc systématiquement toutes les formes de prises de parole qui sont les plus propices à l'expression immédiate des émotions et des sensations des personnages ; les formes lyriques, qui prendraient leur souffle directement dans l'extrême à vif, sont exclues. Ce choix est renforcé par le fait que tous les dialogues de *SQU* sont parfaitement structurés et qu'ils suivent scrupuleusement tous les usages de la tradition dramatique. En effet, les tours de parole entre les locuteurs-personnages sont distincts et successifs ; les locuteurs et les interlocuteurs sont facilement identifiables ; les échanges entre locuteurs sont en parfaite cohérence directe avec la situation dramatique ou avec la thématique débattue ; enfin, les enchaînements entre les répliques sont fondés sur le principe de la collaboration énonciative entre les locuteurs³⁵.

Toutefois, dans l'adaptation théâtrale *SQU*, la caractérisation la plus significative des dialogues concerne leur nature sémantique. Nous proposons de distinguer trois grands types sémantiques de dialogue : le dialogue heuristique, le dialogue analytique et le

31. *SQU*, p. 134-135.

32. Laurence Rosier, *Le discours rapporté*, Bruxelles, Duculot, 1999, p. 130.

33. « Ora mi chiede su quale argomento ho fatto la tesi di laurea » (nous traduisons).

34. Nous nous permettons de renvoyer à notre étude : Jean-Paul Dufiet, « Le récitant dans l'adaptation théâtrale des *Caves du Vatican* », *Il romanzo a teatro*, Fasano, 2005, p. 249-262.

35. Sur les questions d'interaction verbale, on consultera Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Le discours en interaction*, Paris, Armand Colin, 2005.

dialogue émotionnel. Nous allons voir qu'ils ont une présence variable et des rapports différents avec l'extrême.

2.1. Le dialogue heuristique

On a déjà vu que le personnage d'Aldo, en raison de sa place dans le dispositif énonciatif de *SQUT*, possède une fonction heuristique qui expose et éclaire le fonctionnement du camp pour le destinataire-spectateur. Cette fonction du personnage se rattache bien évidemment à un type de dialogue. En effet, dans l'interaction verbale, les personnages s'expliquent les uns aux autres les règles de la vie à Auschwitz ; ils s'informent des événements ; ils s'avertissent des menaces et ils élaborent, parfois en commun, des stratégies de survie pour les éviter. Pour se développer, le dialogue heuristique met donc toujours en présence au moins un déporté très informé des habitudes de la vie concentrationnaire et un autre déporté qui les ignore. Par conséquent, le dialogue se déroule très souvent entre un détenu ancien et un nouveau détenu, ou bien encore entre un détenu lutteur, débrouillard ou cynique et un détenu plus passif et moins audacieux. On peut citer un des très nombreux échanges qui permettent de découvrir les règles de la survie. Un personnage, nommé Adler, dans un italien très élémentaire, indique à Aldo deux dangers mortels inattendus, comme les chaussures et l'hôpital : « Attention chaussures. Mort arrive par chaussures. Pieds gonfler... alors malade... hôpital. Hôpital très dangereux³⁶ » (*SQUT*, p. 32). De fait, la totalité de la version théâtrale permet de découvrir l'horreur grâce à cette fonction heuristique du dialogue. C'est d'ailleurs en raison de cette fonction que les dialogues reposent principalement sur des structures verbales de questions et de réponses. Dans de telles structures, la question contient une demande d'informations ou une requête de confirmation, et la réponse explique la situation, et si nécessaire cherche à convaincre le demandeur : « Aldo : [...] C'est vrai ce qu'on entend dire, des sélections, des chambres à gaz, le four crématoire ? Schmulek : [...] Alors goy, montre-moi ton numéro³⁷ » (*SQUT*, p. 50).

36. « Adler : Attenzione scarpe. Morte viene di scarpe. Piedi gonfiare... allora malato... ospedale. Ospedale molto pericoloso » (nous traduisons, en transposant les maladresses d'expression qui se trouvent dans l'original italien).

37. « Aldo : [...] È vero quello che si sente dire, di selezioni, di camere a gas, di crematorio ? — Schmulek : Nu gaj, wais mir den zifer ». Dans cet exemple, Aldo parle en italien et Schmulek en yiddish ; nous traduisons.

Ce système dialogal met le destinataire-spectateur, tout comme le personnage d'Aldo, en position de découvrir et de comprendre le fonctionnement du camp d'extermination. C'est, de loin, le rôle premier du dialogue dans la version théâtrale de SQU. Le spectateur avance donc dans l'extrême selon un processus de découverte qui est fondé sur des questions-réponses et qui définit un savoir objectif sur le camp d'extermination. Le destinataire-spectateur ne reçoit pas brutalement toute l'ignominie concentrationnaire comme une déflagration, mais il est guidé par l'intelligence inquiète du déporté dans le dialogue.

2.2. Le dialogue analytique

Primo Levi, en tant que *Io-Je* narratif, possède, dans le récit original de SQU, une très forte capacité à analyser les événements que le déporté Primo Levi a vécus. Nous avons appelé cette posture énonciative (section 1.1) le *Je-analytique*. Cette caractéristique narrative met l'extrême à distance du *pathos* que suscite toute victime et donne à lire le récit comme un *logos*, c'est-à-dire une pensée sur le monde concentrationnaire. Cette posture est trop importante pour la signification et la portée du récit de Primo Levi pour que nous ne nous interroguions pas sur son devenir dans la transposition théâtrale.

Comme nous venons de le voir, les dialogues de la version théâtrale, en raison de leur fonction heuristique, expriment essentiellement les faits de la vie concentrationnaire et les comportements des déportés. Ils laissent, par conséquent, une place très réduite aux considérations morales, philosophiques ou même anthropologiques, ce qui n'est d'ailleurs pas surprenant pour une adaptation théâtrale. En effet, dans le récit, la pensée produite par le *Je-analytique* est essentiellement postérieure au moment de l'internement, et elle dépend de l'écriture de Primo Levi en tant que survivant. Elle ne peut donc être attribuée, dans le dialogue théâtral, aux personnages qui vivent dans le camp. Même le personnage d'Aldo, dont on sait qu'il est si proche de l'authentique auteur, ne peut faire preuve, pendant la détention, d'une lucidité et d'une acuité de jugement égales à celles que Primo Levi est en mesure de déployer après la libération du camp d'extermination. En d'autres termes, le choix de fonder la version théâtrale sur la *mimésis* directe du camp conditionne fortement la parole des personnages et, de fait, réduit le champ des possibilités de la parole

dramatique. On pense ainsi à d'autres exemples dramaturgiques, comme à une parole entièrement postérieure à la vie dans le camp, à un montage d'énonciations diverses hors de la situation historique, ou même à des choix expressifs plus formels, comme l'oratorio³⁸.

Par conséquent, le dialogue analytique est très rare dans *SQUT*, et Aldo, tout comme les autres personnages, ne s'ouvre à des considérations morales, ou éthiques, qu'à des moments exceptionnels. Toutefois, il convient de souligner que, dans ce cas, le dialogue analytique exprime essentiellement des jugements qui concernent le comportement des déportés eux-mêmes et non pas les nazis. Ainsi Aldo devient-il, pour un bref instant, une sorte de conscience critique interne : « Aldo : [...] Kuhn³⁹ ne sait pas que la prochaine fois ce sera *son tour*⁴⁰. [...] Si j'étais Dieu je cracherais la prière de Kuhn⁴¹ » (*SQUT*, p. 85). Ce registre de la conscience critique et de l'autocritique, en ces rares manifestations, va jusqu'à la honte et la culpabilité des déportés. On remarque alors que les mêmes considérations sont partagées par Aldo pendant sa détention : « Aldo : Ils ont tout contaminé. Nous aussi. Toute la semence humaine. J'ai honte de cela⁴² » (*SQUT*, p. 85), et par le chœur après le temps de la détention : « Premier homme : La plus petite trace de civilisation avait disparu autour de nous et en nous⁴³ » (*SQUT*, p. 15). Les termes sont très voisins.

Le dialogue analytique, quand il survient, est donc autoréférentiel. Mais, malgré ces exemples intéressants, il n'en reste pas moins que, dans la version théâtrale, ce dialogue analytique reste marginal et que les échanges verbaux qui impliquent le personnage de l'Auteur, du chœur, ou d'Aldo, ne constituent jamais l'équivalent du commentaire éthique et philosophique que le *Je-analytique* opère dans le récit. Il faut en conclure que, dans la version théâtrale, il revient essentiellement au destinataire-spectateur d'extraire

38. Voir, à ce propos, les œuvres de Liliane Atlan, Peter Weiss, Charlotte Delbo ou Armand Gatti.

39. Ce Juif croyant remercie Dieu de lui avoir évité la chambre à gaz.

40. Souligné dans le texte. Il s'agit ici de la sélection pour les chambres à gaz.

41. « Aldo : [...] Non sa Kuhn che la prossima volta sarà la sua volta? [...] Se io fossi Dio, sputerei a terra la preghiera di Kuhn » (nous traduisons).

42. « Aldo : Hanno contaminato tutti. Anche noi. Tutto il seme umano. Per questo provo vergogna » (nous traduisons).

43. « Primo uomo : L'ultima traccia di civiltà era sparita intorno a noi e dentro di noi » (nous traduisons).

les considérations philosophiques, éthiques et anthropologiques des comportements qu'il voit et des répliques qu'il entend : « guider le spectateur vers une conclusion, un jugement, sans les lui crier dans les oreilles⁴⁴ » (*SQU*, p. 8). Les structures du dispositif énonciatif et le fil du dialogue heuristique confient au destinataire-spectateur le commentaire de l'extrême.

2.3. Le dialogue émotionnel

On pourrait penser que l'absence de dialogue analytique ne peut que favoriser le développement et l'abondance du dialogue émotionnel. Mais, comme on va le voir, il n'en est rien. Il a été très justement affirmé que, dans le récit original *SQU*, les modalités d'expression de l'horreur et de l'abomination ne naissent jamais directement de l'émotion, de la souffrance ou de la sensation⁴⁵. Bien que le théâtre soit un genre discursif qui privilégie l'émotion immédiate, puisque les locuteurs-personnages parlent toujours directement sans la médiation d'un narrateur, les dialogues de la version théâtrale de *SQU* sont très rarement, et très faiblement, émotionnels. En effet, tout comme elle exclut la représentation de l'abomination physique et corporelle, la représentation théâtrale de *SQU* rejette toute stratégie discursive de production et de diffusion du *pathos* dans les dialogues. Par conséquent, les locuteurs-personnages ne livrent pas leur intériorité affective dans les échanges verbaux. D'ailleurs, dès lors qu'ils sont continuellement aux prises avec les nécessités primaires de la vie, telles que la faim, le froid, la soif et l'épuisement, leur affectivité est étouffée par la compréhensible obsession de demeurer en vie. Les échanges affectifs et l'expression des émotions sont donc exceptionnels et se rattachent le plus souvent à ces nécessités primordiales : « Sigi : Le pain ! Et quand je pense que, chez moi, on me forçait à le manger⁴⁶ ! » (*SQU*, p. 66).

Le rare *pathos* de *SQU* est donc indirect, ou médiatisé. Il est médiatisé par les intérêts de la survie, par les règles mortelles du camp, ou même par une situation exceptionnelle, comme par exemple quand Aldo tente d'enseigner l'italien à Jean, son

44. « guidare lo spettatore ad una conclusione, ad una sentenza, senza gridargliela negli orecchi » (nous traduisons).

45. Ernesto Ferrero, *Primo Levi : un'antologia della critica*, Turin, Einaudi, 1997.

46. « Sigi : Il pane ! E pensare che a casa me lo facevano mangiare per forza ! » (nous traduisons).

codétenu, en lui récitant des vers de Dante⁴⁷. Et même quand le dialogue représente et répand de l'émotion, l'expression du locuteur-personnage n'est jamais un fleuve incontrôlé du lexique de la douleur ou de la rage. *SQUT* ne contient pas de scène de désespoir, ni même de scène de haine. Nul locuteur-personnage ne crie, ne hurle, ni ne pleure. Le *pathos* direct s'arrête même au bord de l'expression, demeure dans la retenue, comme lorsque Aldo, par hasard, entend une chanson⁴⁸ qui l'émeut : « Aldo (*avec émotion*) : Qui c'est ? Qui est là-bas ? » ; « Aldo (*toujours avec émotion pendant que la chanson continue*) : Cette chanson⁴⁹... » (*SQUT*, p. 86-87). D'ailleurs, dans l'univers de l'extrême, la pitié et la compassion sont pensées comme les seules armes qui peuvent procurer des avantages, sans souiller leur utilisateur, à l'inverse de bien d'autres procédés : « Aldo : D'après Henri il n'y a que trois manières pour échapper à l'anéantissement sans devenir des bêtes [...] l'organisation⁵⁰, la *pitié* et le vol. [...] son instrument pour s'en sortir est la pitié⁵¹ » (*SQUT*, p. 74). Cette absence de *pathos* dans *SQUT* n'est donc pas uniquement la conséquence d'un choix esthétique. Les émotions ont une signification singulière, puisqu'elles symbolisent l'effet du camp sur les déportés. Elles ne sont pas l'expression de la lacération intérieure, mais elles entrent dans l'arsenal des calculs et des combines que les déportés utilisent pour se protéger sans se déshonorer. Ce sont les dernières armes humaines de l'enfer concentrationnaire.

L'effet du camp se marque donc par la disparition du *pathos* authentique dans le dialogue et par l'effacement de l'empathie que l'homme éprouve pour l'homme. L'extrême du camp d'extermination se manifeste quand le *pathos* ne peut plus être un repère de l'homme dans la langue. On comprend donc pourquoi la version théâtrale exploite essentiellement le dialogue heuristique, et très peu les dialogues émotionnel et analytique.

47. *SQUT*, p. 67-70.

48. *SQUT*, p. 87. Il s'agit de la « Bimba innamorata », chantée en allemand.

49. « Aldo (*con emozione*) : Chi è ? Chi c'è di là ? [...] » ; « Aldo (*sempre con emozione mentre il canto continua*) : Questa canzone... » (nous traduisons).

50. Le mot *organizzazione* signifie « troc », « échange » et « commerce » à l'intérieur du camp.

51. « Aldo : Secondo Henri ci sono solo tre modi per sfuggire all'annientamento senza diventare dei bruti [...] l'organizzazione, la *pietà* e il furto. [...] il suo strumento di penetrazione è la *pietà* » (c'est nous qui soulignons ; nous traduisons).

3. Les langues et le babélisme

Le récit original, à part quelques très rares citations en allemand ou en français, est entièrement écrit en italien. La langue du narrateur survivant s'impose donc totalement. En revanche, la version théâtrale accentue très fortement la multiplicité des langues utilisées dans le camp d'extermination. En effet, *SQUT* respecte les différentes langues maternelles des déportés. Du même coup, le caractère européen et international de la Shoah est rendu concrètement audible, et la réalité linguistique qui était racontée dans le récit est concrètement actualisée et représentée dans la version théâtrale. Mais surtout, en passant du récit à la monstration théâtrale, le rapport entre la pluralité linguistique et l'extrême du camp d'extermination tend à changer de sens. En d'autres termes, si la version narrative décrit la profusion linguistique comme une pathologie du camp (*SQU*, p. 44), la version théâtrale montre que l'extrême concentrationnaire provoque une confusion des langues qui n'étouffe jamais le désir de parole et de contact entre les déportés. C'est même parfois le contraire qui se produit.

3.1. La langue italienne étrangère

La langue italienne n'est pas la langue unique de la version théâtrale. Par rapport au récit, la présence et l'importance de l'italien sont fortement réduites, en raison de l'utilisation des autres langues européennes, comme nous le verrons plus loin. Plus encore, *SQUT* montre comment les conditions de la déportation et du camp d'extermination influencent la pratique de la langue italienne. Celle-ci est, en effet, parlée par des non-italophones, au point qu'elle apparaît très modifiée et transformée, eu égard à ses usages standard. Elle est parlée, par un certain nombre de locuteurs-personnages, comme une langue étrangère, plus ou moins connue et plus ou moins maîtrisée : « Docteur : Ceci camp de travail. En allemand, *Arbeitslager*⁵². Ici Monowitz-Buna. Tous prisonniers travaille grande usine. Prisonniers peut-être dix mille. Tous travaille usine de caoutchouc [...] » (*SQUT*, p. 23).

52. On trouve ici un phénomène de traduction interne au dialogue, de l'italien vers l'allemand. Nous reviendrons sur ce phénomène.

53. « Dottore : Questo campo di lavoro. In tedesco : Arbeitslager. Qui Monowitz-Buna. Tutti prigionieri lavora grande fabbrica. Prigionieri forse diecimila. Tutti lavora fabbrica di gomma chiamata Buna [...] » (nous retranscrivons les fautes en italien par des fautes équivalentes dans notre traduction française).

La langue de la version théâtrale attribue des réalisations linguistiques communes à tous les locuteurs-personnages non italo-phones : l'élimination très fréquente des verbes, un ordre des mots répétitif, une simplification ou une ignorance de la conjugaison (verbe à l'infinitif, accord sujet-verbe non respecté), une confusion syntaxique ou une absence de lien syntaxique (effacement des prépositions), l'élimination des déterminants du substantif, etc. De telles altérations linguistiques sont très stéréotypées et constituent une forte simplification des faits linguistiques réels⁵⁴. En réalité, ces phénomènes d'incompétence linguistique, eu égard aux usages normés, servent ici à *représenter* des parlures de locuteurs non italiens, destinées à rester parfaitement compréhensibles pour l'interlocuteur italo-phon. On remarque aussi que les énoncés des personnages ne transcrivent jamais de déformations phonétiques et suprasegmentales (l'accent tonique et l'ouverture des voyelles, par exemple⁵⁵). De fait, toutes ces répliques ne nécessitent jamais une répétition ou une reformulation pour être comprises. Elles n'entravent donc à aucun moment la relation entre les interactants, ni la communication entre la scène et le destinataire-spectateur. En outre, remarquons que, conformément à la pratique linguistique réelle, la déformation et la schématisation linguistiques sont également employées par le locuteur-personnage italien qui imite, sans moquerie, son interlocuteur étranger pour se faire comprendre : « Aldo : Toi combien temps ici⁵⁶ ? » (*SQUT*, p. 30). En ce sens, l'effort pour établir l'échange est partagé par les deux locuteurs, et la version théâtrale montre que la collaboration énonciative est présente en dépit de la différence linguistique et de l'extrême concentrationnaire. La langue italienne est déformée de manière à *représenter les difficultés* de la communication avec les détenus non italo-phones, mais elle *ne représente pas l'impossibilité* de la communication. Elle ne montre même pas de ratages de la communication (malentendus, actes de discours manqués, etc.). Il ressort que les non-italo-phones s'emparent de la langue italienne et développent leurs ressources

54. Scientifiquement, ces conceptions sont totalement erronées : elles négligent de nombreux phénomènes linguistiques de l'oral (hésitation, répétition, articulation et ligne mélodique des énoncés, etc.), très exactement comme le fait l'art du dialogue théâtral.

55. Il serait d'ailleurs tout à fait intéressant de savoir si les acteurs jouaient des fautes d'accent tonique au cours de la représentation.

56. Aldo s'adresse à un Polonais. « Aldo : Tu, quanto tempo qui ? » (nous traduisons).

linguistiques en raison de leur désir de contact et de communication, malgré l'extrême⁵⁷.

3.2. La traduction de la langue allemande

Le récit de Primo Levi, comme beaucoup d'autres récits concentrationnaires, souligne le rôle essentiel de la langue allemande à Auschwitz. Dans la version théâtrale, comme on l'a déjà rappelé, les SS n'apparaissent pas en scène. Les ordres intimes en allemand sont donc diffusés par des haut-parleurs. Cette absence physique des nazis concentre sur la langue allemande elle-même une grande partie de l'effet d'oppression et de terreur qu'engendre le système nazi, comme si l'extrême concentrationnaire se cristallisait tout entier dans la langue germanique. La langue allemande assure également le fonctionnement du camp, puisque les ordres sont donnés dans cet idiome et que les détenus doivent le comprendre pour y obéir. De plus, la connaissance de l'allemand peut également permettre au déporté de saisir des occasions d'améliorer son sort. C'est bien en allemand que le personnage d'Aldo s'entretient avec le docteur Pannwitz pour entrer dans le *Kommando* des chimistes.

L'omniprésence de l'allemand ainsi que la difficulté et la nécessité de le comprendre sont concrétisées, dans la version théâtrale, par un système de traduction interne au camp: «Flesh: Je comprends l'allemand. (À ses compagnons) je comprends l'allemand. Quatrième voix en allemand (*du haut-parleur*): Bien. Alors dis à ces hommes, qu'ici ce n'est pas une école juive. Traduis, rabbin⁵⁸» (SQUT, p. 22). La version théâtrale insiste sur le fait que les détenus qui comprennent l'allemand aident leur compagnons. Ce qui était seulement présent dans le récit devient éclatant sur scène. Mais la question de la langue allemande dépasse le simple problème de sa compréhension. En effet, le spectateur italien de Turin en 1966, non germanophone, est, symboliquement, dans la même situation d'incompréhension que le détenu italien:

Schlome: (*qui pendant toute la scène est resté assis dans un coin, en suivant attentivement, se lève, s'approche d'Aldo et d'Alberto. Il appelle tout bas*). Psst... (*Aldo tourne la tête avec fatigue vers le*

57. Primo Levi, dans *I sommersi e i salvati* (Turin, Einaudi, 1986, p. 68-82), raconte une souffrance plus forte due aux difficultés à communiquer.

58. «Flesh: Ich kann Deutsch. (Ai compagni) Io capisco il tedesco. _ Quarta voce di tedesco (in altoparlante): Gut. Also sage diesen Herren, dass [sic] es hier keine Judenschule ist. Übersetze, Herr Rabiner» (nous traduisons).

garçon. *Schlome s'asseyant à côté d'Aldo*). Tu es nouveau, hein ? d'où tu viens ? De quelle nationalité es-tu ?

Aldo : Je ne comprends pas. Qu'est-ce que tu dis ? [...] ⁵⁹ (*SQUT*, p. 31).

Tout comme Aldo, le destinataire-spectateur ne peut se passer d'une traduction de l'allemand. D'ailleurs, la langue allemande est tellement présente dans certains passages qu'elle semble être l'idiome de référence de la version théâtrale. Par conséquent, si l'allemand met le détenu et le destinataire-spectateur dans une situation commune d'incompréhension et d'impuissance, la communication solidaire entre détenus rend l'extrême concentrationnaire moins opaque, pour l'un et pour l'autre. Du même coup, le spectateur-destinataire est le bénéficiaire direct de la solidarité entre les déportés. De nouveau, l'empathie entre le destinataire-spectateur et le déporté ne découle pas de la compassion du premier pour les souffrances du second, mais de la compréhension et du partage d'une langue commune, en dépit de l'extrême.

3.3. Le babélisme et la communication verbale

Dans le récit original, Primo Levi présente souvent le multilinguisme et la prolifération des langues européennes dans le camp comme une menace vitale pour les détenus (*SQU*, p. 59). Le récit insiste sur le fait que le babélisme engendre l'incommunicabilité et contribue à l'affaiblissement de chaque déporté. Cependant, le récit n'exploite nullement ce babélisme, puisqu'il n'emploie pratiquement jamais le dialogue et qu'il ne fait que de très rares citations en discours direct. Il énumère les différentes langues et narrativise les discours. À l'inverse, la version théâtrale, outre des interventions en langues allemande et italienne déjà commentées, contient de nombreuses répliques en yiddish (*SQUT*, p. 21 et 28), en polonais (*SQUT*, p. 28), en français (*SQUT*, p. 34 et 37) et en espagnol (*SQUT*, p. 37). En d'autres termes, du récit au théâtre, c'est-à-dire du discours rapporté indirect ou bien narrativisé, au discours direct, l'effet pragmatique du babélisme change très nettement.

59. Schlome parle en allemand et Aldo lui répond en italien. « Schlome: (*che durante tutta la scena è rimasto seduto in un angolo, seguendo attentamente, si alza, si avvicina a Aldo e Alberto. Chiamando sottovoce*) Psst... (*Aldo volge con stanchezza il capo verso il ragazzo. Schlome sedendosi accanto a Aldo*). Du bist ein Zugang, ja? wo kommst du her? Welche Bürger bist du? — Aldo: Non capisco. Cosa dici? [...] » (nous traduisons).

Tout d'abord, dans la version théâtrale, le respect des langues maternelles redonne aux victimes une part de leur identité anéantie. Elles ne sont plus seulement des numéros muets et anonymes destinés à partir en fumée; elles existent par la voix de la langue maternelle et nationale. Ensuite, dans le récit, le babélisme tel qu'il est *commenté* et *analysé* est, pour le déporté, à la fois douloureux — car il l'isole —, et dangereux — car il contrarie les solidarités nécessaires à sa survie. En revanche, dans la version théâtrale, le babélisme *représenté* montre beaucoup moins la solitude des détenus que leur volonté et leurs efforts pour créer des contacts et développer un dialogue heuristique. Le désir d'échange verbal, que nous avons constaté avec la langue italienne, se déclare dans de très nombreuses scènes, avec toutes les langues. La version théâtrale expose un babélisme de la soif de parole. Certes, cette parole entre les déportés de nationalités différentes se déploie difficilement, de manière schématique, et sans aucun doute avec le support de la gestualité. Mais il n'en reste pas moins que la version théâtrale montre des locuteurs-personnages qui tentent, malgré l'extrême concentrationnaire, de surmonter l'obstacle des langues inconnues. Et l'on admettra que la tentative de se parler et de se faire comprendre, aussi infructueuse soit-elle, demeure l'un des gestes essentiels de la relation humaine. Certes, ces mots tendus à autrui ne sont pas ici, comme ils le sont dans une société humaine, le geste premier qui inaugure la relation entre les individus. Sans aucun doute, la tentative d'échange est, dans le camp, le dernier geste possible, avant la *solution définitive*⁶⁰. Mais, même si les déportés ont été jetés hors de l'humanité des relations, il n'en reste pas moins que l'acte de se parler, au beau milieu du babélisme, apparaît, dans la version théâtrale, comme un refuge contre l'extrême.

En somme, dans *SQUT*, les langues œuvrent contre l'extrême et ne l'accentuent pas. On a bien vu que les déformations que subit la langue italienne proviennent, en réalité, d'une collaboration énonciative entre les détenus, et qu'elles ne compromettent ni la permanence ni l'efficacité de la relation entre la scène et la salle. De même, la langue allemande, quel que soit le degré de terreur qu'elle connote, est l'occasion de traductions solidaires et d'une forte empathie entre le déporté et le spectateur. Enfin, à ceci

60. Il nous semble qu'en français, la traduction par *solution définitive* exprime mieux la radicalité du mot allemand *Endlösung*.

s'ajoute que le babélisme, en se réalisant en scène, n'exhibe pas un abandon des personnages, mais leur détermination à vouloir parler. La version théâtrale est, en ce sens, une entreprise de préservation et de sauvetage de la parole des déportés.

Le babélisme dans *SQUT* fait alors ressortir, par contraste, une tout autre forme d'incommunicabilité, dont le germe d'ailleurs était dans le récit. En effet, si l'étrangeté linguistique de chaque idiome peut être surmontée, en revanche, la radicale étrangeté idéologique et conceptuelle qui aboutit aux chambres à gaz est, quant à elle, inaccessible. En d'autres termes, tout déporté peut parler en allemand, en polonais ou en italien, mais comme le dit Primo Levi, aucun juif ne peut, authentiquement, parler *avec un nazi* (*SQU*, p. 134). Ce n'est peut-être pas par ce silence que s'exerce la violence la plus terrifiante de l'extrême nazi, mais c'est sans doute là qu'elle naît.

4. L'extrême dans la langue du théâtre

Les récits et les témoignages de la Shoah enseignent que l'extrême du camp d'extermination se réalise dans une figure, peut-être à jamais inaccessible et sans authentique incarnation esthétique possible, qui porte le nom, très étrange et inexpliqué, de « *musulman*⁶¹ ». Le *musulman*, on le sait, est dans le jargon concentrationnaire cet être arrivé au bord du non-être, déjà anéanti mais encore vivant, que rien ne peut plus ôter à la mort. Dès lors que dans la version théâtrale est mise en scène cette figure emblématique, et si spécifique de l'extrême concentrationnaire, on ne peut que s'interroger sur la parole qu'elle profère.

4.1. La parole de « 018⁶² »

Le *musulman* n'est plus capable de lutter ; il porte en lui les effets définitifs de la démolition de l'homme dans le camp. Il a renoncé au combat pour la survie et à celui pour la dignité : il est littéralement dévoré et rongé par le camp. C'est d'ailleurs ce renoncement complet à soi-même qui explique que sa parole

61. Voir Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, Turin, Bollati Boringhieri, 1998, p. 37-80.

62. Tel est le nom du personnage, réduit aux trois derniers chiffres de son numéro, dans *SQUT*.

manque, que nul n'a pu la recueillir, alors qu'il était au centre de l'extrême. Dans *SQUT*, le *musulman* 018 est indifférent à lui-même, à la tragédie de son dépérissement continu et inexorable. Dans *SQUT*, devenir *musulman*, c'est entrer progressivement dans le mutisme. Le personnage 018 ne se raconte pas lui-même, il ne se confie pas, il ne dévoile pas son intériorité. Il obéit silencieusement à tous les ordres, sans dire son lent glissement progressif vers l'abîme. Si l'extrême de la dégradation n'avait pas de voix dans le camp, il n'en a pas plus en scène. Sans doute, l'intériorité réelle du *musulman* à Auschwitz n'était-elle pas absolument annihilée. Mais Levi préfère veiller sur son silence plutôt que d'*inventer* ou d'*imaginer* ses sentiments et ses sensations, plutôt que de faire appel à des moyens poétiques exceptionnels.

D'ailleurs, dans *SQUT*, l'extrême révèle sa puissance en provoquant l'adhésion absurde de 018 à la rationalité folle du camp d'extermination. En effet, parce qu'il a été sélectionné pour la chambre à gaz, 018 a le droit, selon le règlement pervers du camp, à une double ration de soupe. En conséquence de quoi, 018 ne sort de sa prostration que pour protester contre le fait qu'il n'a eu qu'une ration unique de soupe et pour réclamer son dû (*SQUT*, p. 83). Sa parole même devient le symbole de la déshumanisation extrême. Le musulman 018 ne hurle pas contre la sélection. L'événement en soi le laisse impassible. Plus encore, non seulement il renonce à sa propre conscience, mais il s'engloutit lui-même dans la règle de l'extermination puisqu'il en demande l'application scrupuleuse. En d'autres termes, *SQUT* montre que l'extrême qui a corrodé le musulman a induit une parole qui ne peut plus être comprise, ni reconnue comme humaine.

4.2. La langue commune extrême

Autant par la langue de son récit que par ses commentaires sur le style, Primo Levi a toujours défendu la clarté de l'expression écrite, au point qu'il a même défini le fait de se faire comprendre du lecteur comme un devoir éthique⁶³. Mais la clarté revendiquée par Levi est possible à deux conditions.

La première condition réside dans le fait que l'écriture est indépendante et séparée des sensations de l'instant de la douleur,

63. Françoise Carasso, *Primo Levi. Le parti pris de la clarté*, Paris, Belin, 1997, p. 12.

et qu'elle ne tente pas de retrouver ce moment où l'être hurle dans le tourment de sa chair et des mots. Le théâtre, comme le récit, emploie un « ton paisible et raisonnable » et ne recourt pas « au langage [...] pathétique de la victime ou à la véhémence du vengeur ⁶⁴ ». Le déchirement infini de la déshumanisation des déportés est retenu et confié à la sobriété d'une langue sans rage. La forme de cette expression dramatique dépend donc entièrement du projet intellectuel de Primo Levi : « fournir des documents à une étude dépassionnée de certains aspects de l'âme humaine ⁶⁵ » (*SQU*, p. 7). C'est bien pour cela, qu'au nom de l'homme lui-même, certains faits demandent à être tus. Le camp d'extermination est une blessure faite à la vie même, qu'il faut dire dans les limites de l'humanité de la langue, y compris, et peut-être surtout, au théâtre.

La seconde condition découle de la première. La clarté de l'expression dépend de la confiance, non seulement dans la langue elle-même, mais surtout dans le *logos*, en tant que raison. Celle-ci, en dépit de ses limites admises et reconnues, n'est pas considérée comme impuissante ou insuffisante face à la folie rationnelle du camp d'extermination. En ce sens, pour Levi, l'extrême déshumanisation, dont tant d'aspects demeurent pourtant si obscurs, ne se situe pas au-delà de l'entendement humain.

La version théâtrale *SQUT* procède à un tel point de ces deux conditions qu'elle est entièrement déterminée, comme on a pu le voir, par l'intelligibilité de la communication avec le destinataire-spectateur. Dès lors, la langue de *SQUT* n'est jamais la langue de l'*extrême en soi*, au sens où elle surgirait de la déchirure de l'être des déportés. Elle n'est pas *une autre langue inouïe*, quand bien même elle prendrait sa source directement dans le locuteur-personnage. Et, comme le dit Primo Levi, l'éventuelle langue de l'extrême, née *dans* l'extrême, n'a pas eu le temps d'apparaître ⁶⁶, même si d'autres scènes en ont fait l'hypothèse littéraire ⁶⁷ :

64. Primo Levi, « De la nécessité de raconter », art. cité, p. 11.

65. « fornire documenti per uno studio paccato di alcuni aspetti dell'animo umano » (nous traduisons).

66. Il ne faut bien sûr pas confondre la langue de l'extrême avec le jargon du camp, que Primo Levi lui-même a commenté, et qu'il emploie parfois dans la version théâtrale.

67. On pense, en particulier, à Armand Gatti, *Œuvres théâtrales*, Lagrasse, Verdier, t. 1, t. 2, t. 3, 1991 ; et à Patrick Kermann, *Leçons de ténèbres*, s.l., L'inventaire, 1999.

Sixième homme : Si les camps avaient duré plus longtemps...

Premier homme : Un nouveau langage serait né⁶⁸ (*SQUT*, p. 75).

Conformément à toutes les observations que nous avons faites sur la communication en italien, sur celle en allemand et sur le babélisme, la langue de l'extrême est, en un sens, terriblement normale, tant par sa syntaxe que par son lexique. On pourrait, sans difficulté, la réinsérer dans la langue de la dramaturgie, dans la mesure où elle se compose de phrases brèves sans déferlement de rhétorique émotionnelle, et qu'elle présente tous les procédés linguistiques connus qui servent à mimer la langue orale⁶⁹. En outre, les dialogues de la version théâtrale sont peu marqués par les procédés littéraires, alors que dans le récit transparaît une attitude d'écrivain, en particulier à travers une langue très recherchée⁷⁰. *SQUT* transmet donc la radicalité du camp d'extermination à travers la représentation d'une situation dans laquelle la langue, à l'instar de celle du récit, cherche à faire entendre son essence oubliée⁷¹ :

Troisième homme : Nous disons hiver et nous savons ce que cela veut dire.

Quatrième homme : Cela veut dire que sept d'entre nous sur dix mourront⁷² (*SQUT*, p. 75).

Chaque vocable de *SQUT*, volontairement très banal, reçoit en dépôt la signification *extrême* et absolue qu'il avait dans le camp et que le monde normal a perdue. La langue ne transmet donc pas les souillures des détenus ; elle s'arrête au bord des miasmes de l'inhumain, comme si les mots étaient les gardiens et les sentinelles de ces abîmes de l'homme, au-dessus desquels le sens se referme.

68. « — Sesto uomo : Se i Lager fossero durati più a lungo... — Primo uomo : Sarebbe nato un nuovo linguaggio » (nous traduisons).

69. Sur ce point, on consultera les travaux de Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, Paris, Presses universitaires de France, 1980.

70. On se reportera à l'article de Pier Vincenzo Mengaldo, « Lingua e scrittura in Levi », dans *Primo Levi : un'antologia della critica*, ouvr. cité, p. 169-242.

71. Nous nous permettons de renvoyer à notre article : Jean-Paul Dufjet, « L'oralité de la langue de la victime et du tortionnaire dans la représentation théâtrale de la Shoah », *Oralità nella parola e la scrittura*, Turin, edizioni libreria cortina, 2001, p. 157-176.

72. « — Terzo uomo : Noi diciamo inverno e sappiamo che cosa vuol dire. — Quarto uomo : Vuol dire che sette su dieci di noi moriranno » (nous soulignons ; nous traduisons).

La version théâtrale s'ouvre aux voix différentes des nombreux déportés, à partir de l'expérience et du point de vue singulier de Primo Levi. On a vu comment cette fonction testimoniale est conservée et transformée. Et, tout comme dans le récit, l'extrême concentrationnaire, qui abolit l'être humain comme ordre de référence, ne se déploie jamais dans *SQUT* à travers une langue qui incendierait les codes linguistiques et les structures de la communication humaine. En effet, dès lors que la version théâtrale conserve l'intention cognitive du témoignage à la première personne, elle conserve le même projet que le récit et elle procède également du *logos*. La langue de la version théâtrale évite l'effroi et la sidération que provoquent les mots de l'abomination ; ceux-ci laisseraient le destinataire-spectateur paralysé, sans les ressources de l'esprit, et comme hypnotisé par le mal. En ce sens, la langue de Primo Levi a une fonction protectrice. Même si la pensée se meut toujours parmi les cendres d'Auschwitz, la sauvegarde de l'humanité du déporté préserve aussi tous les hommes de la déshumanisation⁷³.

Cependant, la représentation directe du camp sur scène, *au présent* de l'extermination, exacerbe les conséquences de la différence générique entre le récit et le théâtre. En effet, Primo Levi contraint la langue des locuteurs-personnages à affronter de face le cœur de l'abomination ; de même, en respectant la langue maternelle de chaque détenu, il place le destinataire-spectateur au plus près des épanchements de l'extrême. Et même si la *version théâtrale* exclut toute expression de *pathos*, grâce au complexe dispositif d'énonciation (avec l'Auteur, le chœur et le personnage d'Aldo) et grâce au fonctionnement des dialogues fondés sur une dynamique heuristique, il n'en reste pas moins que le *genre discursif théâtral* valorise très nettement la communication entre les déportés et qu'il impose le rôle des langues dans l'identification qui s'opère entre le destinataire-spectateur et les déportés. Du coup, le babélisme linguistique devient un désordre plein d'humanité. Dans *Se questo è un uomo*, le changement de genre discursif transforme la fonction et le sens du rapport des déportés avec le langage. La version théâtrale privilégie bel et bien la parole : non pas, comme on aurait pu le craindre, par le débordement des râles d'agonie, mais par la reconquête de l'échange verbal.

73. Voir Catherine Coquio, « La littérature selon Lazare », art. cité, p. 24-25.